

El Palacio Carpegna de Roma: de la intervención de Francesco Borromini a sede de la Academia de San Lucas

Javier Cuevas del Barrio
Universidad de Málaga

RESUMEN

Este artículo repasa la historia de la construcción del palacio Carpegna de Roma desde sus orígenes en el siglo XVI y la intervención de Francesco Borromini en el siglo XVII para ampliar el palacio adquirido por la familia Carpegna, hasta la restauración de Gustavo Giovannoni en los años 30 del siglo XX para adaptarlo como nueva sede de la Academia de San Lucas de Roma.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura palaciega barroca/ Francesco Borromini/ Carpegna/ Roma/ Gustavo Giovannoni.

The Palace Carpegna of Rome: of Francesco's Borromini intervention to headquarters of Sant Lucas Academy

ABSTRACT

This article revises the history of the construction of the palace Carpegna of Rome from his origins in the 16th century and Francesco Borromini's intervention in the 17th century to extend the palace acquired by the family Carpegna, up to Gustavo Giovannoni's restoration in the 30s of the 20th century to adapt it as new headquarters of San Lucas's Academy of Rome.

KEY WORDS: Palace's baroque architecture/ Francesco Borromini/ Carpegna/ Roma/ Gustavo Giovannoni.

EL EDIFICIO ANTES DE LA INTERVENCIÓN DE FRANCESCO BORROMINI.

El análisis de las fuentes gráficas nos permite comprobar cómo a finales del siglo XVI la manzana que actualmente ocupa el palacio Carpegna estaba dividida en dos partes¹. En estas fechas esas dos parcelas eran aglomerados de casas de modestas dimensiones, dispuestas en un perímetro irregular y con lagunas internas formadas por huertos, jardines y patios.

En cuanto a la propiedad del palacio, Isabella Salvagni considera que el tradicional dato de que el edificio era de la familia Vaini es un error que ha ido arrastrando toda la literatura científica. Esta autora, a través de un exhaustivo análisis de la

* CUEVAS DEL BARRIO, Javier: "El Palacio Carpegna de Roma: de la intervención de Francesco Borromini a sede de la Academia de San Lucas", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 47-72. Fecha de recepción: Mayo de 2009.

¹ Nos referimos a las plantas de Roma de Bufalini (1551) y Du Pérac (1577). Véanse BUFALINI, L.: *Roma al tempo di Giulio III : la pianta di Roma di Leonardo Bufalini del 1551 riprodotta dall'esemplare esistente nella Biblioteca Vaticana a cura della Biblioteca medesima*, Roma, Biblioteca Vaticana, [s.a.]; DU PERAC, S.: *Roma prima di Sisto V : la pianta di Roma Du Pérac-Lafréry del 1577 riprodotta dall'esemplare esistente nel*

documentación, ha demostrado que dicha familia nunca ha sido dueña ni ha alquilado el inmueble².

En torno a la mitad del siglo XVI Ilario Orsini³, de la rama familiar de Gallese, posee junto a su mujer Pantasilea Mattei una "casa a Trevi", con un huerto y un jardín interior⁴, que sería el núcleo originario del futuro palacio Carpegna. Esta familia sería una más de las numerosas que se establecieron en la zona de la Fontana di Trevi gracias al proceso de recalificación urbana de este área. A principios del siglo XVI dicha zona era un barrio popular, de aspecto semirural, habitado fundamentalmente por artesanos, y caracterizado por la presencia de un tejido edilicio residencial -pequeñas casas y talleres anexos- reunido en torno a pocos monumentos como iglesias y sus conventos anexos.

Pero a mediados del siglo XVI la zona se revitalizará, en principio, por el acondicionamiento de la fuente y el acueducto⁵. Entre 1563 y 1570 Giacomo della Porta dirigía, ya como arquitecto del pueblo romano⁶, los trabajos para la sistematización del acueducto. Junto a esta intervención, en la zona se habían establecido miembros de la nobleza ciudadana y, en 1586, por concesión de Sixto V, los tintoreros del arte de la Lana. Sin embargo, el elemento determinante para la recalificación urbana de todo el sector de Trevi fue la realización del palacio del Quirinal. La decisión de Pío V de prolongar la via degli Alta Semita en 1563 hasta la recién construida Porta Pia, situó la zona del Quirinal como el nuevo eje político y cultural de la expansión urbana de la ciudad. Poco después, Gregorio XIII eligió la viña y el casino del cardenal de Ferrara Hipólito d'Este como sede veraniega, encargando la construcción del pri-

Museo Británico, Roma, Biblioteca Vaticana, [s. a.]

² SALVAGNI, I.: *Palazzo Carpegna*, Roma, Edizioni de Luca, 2000, pág. 22. Salvagni cree que la atribución a la familia Vaini se debe a un error de lectura y consiguiente interpretación del nombre de los primeros propietarios del edificio original: los Orsini (antiguamente "Ursini") y Giovanni Priami (a menudo llamado Puaini) que firmó en calidad de procurador de la Congregación de la Madre de Dios en Santa Maria in Portico el acto de venta del palacio de los Orsini a la propia Congregación. Entre los autores que han cometido ese error se encuentra el propio Gustavo Giovannoni que considera que el palacio fue construido a comienzos del siglo XVII por orden de la familia Vaini, familia noble y antigua de Imola que se establece en Roma a finales del Cinquecento, véase GIOVANNONI, G.: "Il palazzo Carpegna. Nuova sede dell'Accademia", *La Reale insigne Accademia di S. Luca*, Roma, Società tipografica Castaldi, 1934, pág. 38.

³ Ilario Orsini pertenece a la rama familiar de los Orsini de Gallese. Fue hijo de Giacomo Antonio Orsini y se casó en 1523 con Pantasilea Mattei.

⁴ La única descripción del edificio en aquel momento la encontramos en el testamento de Pantasilea Mattei, que falleció el 25 de junio de 1577. SALVAGNI, *op. cit.*, pág. 22.

⁵ La única intervención relevante que se realiza en el área antes del siglo XVI fue la ampliación del Acqua Vergine, realizada por Leon Battista Alberti por voluntad del papa Nicolás V en 1453. La realización de la fuente, parte integrante del ambicioso proyecto político de Nicolás V que se centró en los nudos urbanos más significativos, supuso la primera intervención pública en la zona que, restituyendo el uso del único acueducto existente en la ciudad hasta la sistematización del Acqua Felice en 1587, servirá de elemento propulsor para el desarrollo de todo el sector urbano contiguo a la fuente. Sobre Nicolás V y su programa de renovación urbana dirigido a la nueva definición de Roma como capital de la *res christiana* dentro del Estado de la Iglesia véase TAFURI, M.: "*Cives esse non licere*. Nicolás V y Leon Battista Alberti", en IDEM: *Sobre el Renacimiento. Principios, ciudades, arquitectos*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 41-87.

⁶ Tras la muerte de Miguel Ángel en 1564 Giacomo della Porta recibió los encargos más importantes por parte de los pontífices, especialmente de Gregorio XIII (1572-85) y Clemente VIII (1592-1605). Sólo durante

mer núcleo de la futura residencia estiva de los papas y sede alternativa del Vaticano primero a Martino Longhi il Vecchio y después a Octaviano Mascherino⁷. Además de la construcción del palacio se abordó la conexión viaria entre el nuevo palacio pontificio, la ciudad y el Vaticano.

Los herederos del palacio de los Orsini lo vendieron en febrero de 1612 a la Congregación de la Madre de Dios⁸. El acto de compraventa se produjo en esas fechas entre los herederos de Ilario Orsini y Pantasilea Mattei, y Giovanni Priami, procurador de la Congregación. El edificio, demasiado pequeño para la familia de los herederos, conservaba probablemente en el segundo decenio del siglo XVII el aspecto arquitectónico adquirido en el último cuarto del siglo anterior. La elección de este lugar para establecer su sede por parte de la Congregación no es casual. Ya hemos visto cómo se desarrolló la zona contigua a la Fontana di Trevi a lo largo del siglo XVI, a lo que se sumó el hecho de que no existiese ningún núcleo religioso importante en la zona. Además, a partir de 1614 el papa Pablo V Borghese no sólo impulsó las obras del palacio del Quirinal⁹, sino que se esforzó por adecuar la comunicación viaria entre el nuevo palacio pontificio, el palacio familiar en el actual Largo di Fontanella Borghese y el Vaticano. Estos trabajos fueron fruto de un programa organizado, que incluía la sistematización de la Fontana di Trevi, para la que hubo un proyecto de fuente monumental de 1615 atribuido a Giovanni Vasanzio por Cesare d'Onofrio¹⁰, y las zonas adyacentes. De esta forma, podemos decir que el proyecto de reestructuración de la plaza de Trevi y sus alrededores, en los que se incluía el núcleo originario del futuro palacio Carpegna, como nueva sede de la

el papado de Sixto V (1585-90) quedó en un segundo plano a favor de Domenico Fontana. Sustituyó a Vignola como arquitecto de la fábrica de San Pedro, puesto en el que pudo concluir la cúpula iniciada por Miguel Ángel entre 1588 y 1590. Para una visión general a la obra de Giacomo della Porta véase TIBERIA, V.: *Giacomo della Porta. Un architetto tra manierismo e barocco*, Roma, Bulzoni editore, 1974. Para una visión particular de la arquitectura civil de Giacomo della Porta véase BENEDETTI, S.: "I palazzi romani di Giacomo della Porta", en *Roma e lo Studium Urbis. Spazio urbano e cultura dal Quattro al Seicento, atti del convegno (Roma, 7-10 giugno 1989)*, Roma, 1992, págs. 441-470.

⁷ Gregorio XIII le encargó en 1582 a su arquitecto oficial, Ottaviano Mascarino, la realización de diversos proyectos para la remodelación de la *vigna* de la familia d'Este en el Quirinal. De esta forma, Mascarino, natural de Bolonia como el Papa, se encargó de la construcción entre 1583 y 1585. Además, entre 1584-85 Martino Longhi il Vecchio construyó la "Torre de los vientos". Sin embargo, la elección de Sixto V provocó la llegada de Domenico Fontana como nuevo arquitecto del palacio. Éste construyó el ala oeste, que comprende la fachada principal y la logia correspondiente hacia el patio. Véanse entre otros BORSI, F.: *Palazzo del Quirinale*, Milán, Electa, 1994; BUONO, F. del: *Il Palazzo del Quirinale: la storia, le sale e le collezioni*, Bolonia, FMR, 2006; BRIGANTI, G.: *Il Palazzo del Quirinale*, Roma, 1962.

⁸ La Congregación de la Madre de Dios fue fundada en Lucca por el padre Giovanni Leonardo en 1574. En 1601 se unió a la Congregación de Santa Maria in Portico de Roma, cuya sede estaba a los pies de la colina capitolina. Las modestas dimensiones de esa casa junto al Campidoglio propiciaron que en 1612 se instalara en las inmediaciones de la Fontana di Trevi, en una sede más adecuada.

⁹ Pablo V continuó las obras del palacio del Quirinal con sus dos arquitectos oficiales. El primero, Flaminio Ponzio, ideó el pórtico interno, cerrando el patio en su lado este y completando de esta forma las alas de Mascarino y Domenico Fontana. Además, realizó la escalinata de cuatro rampas y una altana. El segundo, Carlo Maderno, realizó en 1615 la portada principal, en la fachada de Fontana (sobre esta portada construyó Bernini en 1638 la logia de las Bendiciones, que tiene una escultura de la Virgen con el Niño realizada por Pompeo Ferrucci en 1635), la sala Regia, y la capilla Paulina.



1. Portada principal del Palacio Carpegna, Roma.

Congregación de la Madre de Dios, se produjo por la alianza del papa Borghese y la propia Congregación. Sin embargo, este proyecto, como ocurrirá con el posterior de Bernini para la misma plaza, fue abandonado por diversas circunstancias¹¹.

En 1624 los padres de la Congregación se trasladaron a la iglesia de Santa Maria dei Campitelli. Después de este traslado, la iglesia, construida sobre un pequeño edificio sacro adquirido por la Congregación antes de 1612 y dedicado en 1613 a la Asunción de la Virgen¹², y el Noviciado pasarán a manos privadas y entrarán en el juego de alternancia de las fortunas familiares y las inciertas alianzas políticas.

En 1625 Pierre Eschinardi le compra a la Congregación la “casa a Trevi”¹³. En esos momentos la actual manzana todavía estaba dividida en dos bloques. Eschinardi fue el comitente que realizó las intervenciones en el núcleo original del edificio entre 1625-38. Esta intervención consistió en la entrada principal [1], que se

¹⁰ Véase D'ONOFRIO, C.: *Le Fontane di Roma*, Roma, 1957. Cita tomada de Salvagni, *op. cit.*, pág. 26. Ese proyecto de fuente monumental se puede ver en la planta de Roma de Giovanni Maggi de 1625. Véase MAGGI, G.: *La grande veduta Maggi-Mascardi (1615) del tempio e del palazzo vaticano stampata sui rami originali*, Roma, Biblioteca Vaticana, [s. a.].

¹¹ Durante el papado de Urbano VIII Barberini (1623-44) se dobló el área de la plaza y se comenzó una nueva fuente monumental con diseño de Bernini. En esas mismas fechas, el conde Ambrosio Carpegna le encargó a Borromini la construcción del palacio familiar que daba la plaza. De esta forma, se producía una alianza simbólica traducida en términos urbanísticos fruto no sólo de las relaciones personales entre ambas familias, sino del acuerdo en cuestiones de política exterior. Sin embargo, la muerte del Papa en 1644 supuso la desgracia de la familia Barberini y el abandono del proyecto de la plaza de la Fontana di Trevi. Igualmente, la muerte un año antes de Ambrosio Carpegna hizo que el gran proyecto de Borromini para el palacio Carpegna se abandonara, realizándose uno mucho más modesto. A pesar de ello, la plaza tuvo una nueva e importante intervención en poco tiempo. El cardenal Giulio Mazzarino le encargó a Martino Longhi il Giovane la construcción de la fachada de la iglesia Santi Vincenzo ed Anastasio entre 1646-50. En 1732, la fuente de Bernini, incompleta, se destruyó para construir la monumental obra de Nicola Salvi. El proyecto

2. Fachada lateral hacia via della Stamperia y patio interior, tras la intervención de 1934.



conserva en su estado original –atribuido a un desconocido arquitecto discípulo de Giacomo della Porta o incluso a una reinterpretación de la fachada preexistente realizada por Borromini¹⁴–, la fachada principal de la plaza Cornaro, las tres primeras arcadas de la fachada de via della Stamperia [2]–comenzadas con Eschinardi pero concluidas en el proyecto borrominiano–, y la fachada del vicolo Scavolino –bastante modificada por las intervenciones del siglo XX.

inacabado de la fuente de Bernini se puede apreciar en la vista de Lieven Cruyl de 1667. Véase CONNORS, J.: "Alliance and Enmity in Roman Baroque Urbanism", *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, XXV, 1989, págs. 207-94.

¹² La única fuente relativa a la realización de la iglesia y el Noviciado entre 1612-1613 es la memoria, del siglo XVIII, del padre de la Congregación Carlo Antonio Erra. Véase ERRA, C.A.: *Memorie de' religiosi per pietà e doctrina insigni nella Congregazione Madre di Dio*, tomo I, Roma, Giuseppe e Nicolò Grossi nel Palazzo de' Massimi, 1759. Para conocer el aspecto de la iglesia véanse las plantas de Roma de Greuter (1618) y Maggi (1625). Véanse JATTA, B.: "Disegno nuovo di Roma moderna: la pianta di Roma di Matthias Greuter della Biblioteca Apostolica Vaticana", en *Strenna dei Romanisti*, nº 68, 2007, págs. 383-394; y MAGGI, *op. cit.*

¹³ Pierre Eschinardi es un buen ejemplo de la presencia de la colonia francesa en Roma. La reconciliación entre el Papa y el rey de Francia a finales del siglo XVI, y la posición francófila de Pablo V favoreció el flujo y establecimiento de numerosos embajadores, diplomáticos y el séquito de figuras que les acompañaban. Este es el caso de Pierre Eschinardi, que llegó a Roma alrededor de 1596, junto con el embajador francés y su corte. En 1625, aprovechando la favorable coyuntura política y económica inició la construcción de su propio palacio familiar.

¹⁴ El análisis formal de las ventanas llevan a Giovannoni a considerar que el arquitecto pudo ser un discípulo de Giacomo della Porta, y que responden al lenguaje del primer barroco romano. Mientras que el análisis de la portada le lleva a relacionarla especialmente con la de los palacios Valdambri en via di Ripetta y San Callisto junto a Santa María in Trastevere, con los que encuentra importantes analogías por la forma, los materiales y la decoración. Giovannoni incluye dos posibilidades más. Por un lado que fuese obra de Ippolito Scalza –arquitecto y escultor que trabajó en la zona de Orvieto–, y por otro, del joven Borromini, pudiéndose relacionar esta obra con la puerta de la capilla del Sacramento de San Pedro. Además, gracias a este trabajo sería llamado de nuevo más tarde por los mismos comitentes. Véase Giovannoni, *op. cit.*, págs. 40-42. Nosotros descartamos la hipótesis de que sea obra del joven Borromini, y nos decantamos por

La precaria situación económica de Eschinardi, provocada probablemente por la pérdida de la protección del cardenal Mauricio de Saboya por cuestiones políticas, le lleva a vender el 11 de enero de 1638 al Conde Carpegna su propio palacio¹⁵. En el momento de la venta, la propiedad consiste en una vasta área urbana, situada junto a la Fontana di Trevi y que contiene “una casa grande, una casa più piccola, un orto e un cortile”. De la lectura del acta notarial se entiende que la fábrica del palacio tomada por Eschinardi “dalle fondamenta” se ha quedado incompleta. Falta por colocar –ya están comprados y, por ende, restados del precio total- dos columnas con capiteles, setenta escalones y cuatro puertas. Algunas habitaciones estaban parcialmente decoradas y con frescos.

De esta forma, la zona norte del palacio que actualmente da a la plaza de la Stamperia es fruto, en su sistematización arquitectónica general, de la intervención de Pierre Eschinardi y un desconocido arquitecto en el segundo cuarto del siglo XVII.

LA ADQUISICIÓN DEL PALACIO POR LA FAMILIA CARPEGNA Y LA ELECCIÓN DE BORROMINI COMO ARQUITECTO.

Para entender las razones por las que se encarga una ampliación del palacio, hay explicar la llegada a Roma de sus nuevos propietarios y la necesidad de establecerse en la ciudad.

Ambrosio y Ulderico Carpegna descienden del ramo familiar de los Carpegna Scavolino¹⁶. Hijos de Tommaso Carpegna y Vittoria Landriani, se beneficiaron de las alianzas paternas. Ambrosio creció en la corte de Urbino, en la que adquirió las dotes diplomáticas que le sirvieron posteriormente en su escalada hacia el poder en la corte papal. Por su parte, Ulderico entró en la carrera eclesiástica, donde llegó a ser cardenal y aspiró, sin éxito, a la elección al solio pontificio. Fue el propio Tommaso el que quiso, como se aprecia en el testamento, que alguno de sus hijos se transfiriera a la capital del Estado Eclesiástico para facilitar el establecimiento de la familia en la ciudad.

Ambrosio Carpegna se establece en Roma en 1625, después de la muerte de su hermano Ugo que fue el primer punto de contacto de la familia en Roma con la corte de los Barberini, concretamente con Antonio Barberini, cardenal de

un arquitecto del círculo de Giacomo della Porta.

¹⁵ Los documentos relativos a la venta se encuentran en el Archivio di Stato di Roma, en la sección Archivio dei Notai dell'Auditor Camerae- citados por Salvagni, *op. cit.*, pág. 172. Gracias a este documento, Salvagni aclara un dato que había sido confundido por los anteriores investigadores, que establecían la compra del palacio por parte de Ambrosio Carpegna alrededor de 1625 y, por lo tanto, también erraban en la datación de la intervención borrominiana.

¹⁶ La familia Carpegna se dividió en dos grandes ramas en 1463. Por un lado los Carpegna di Scavolino y por otro los Carpegna di Castellacia. Para un estudio extenso de la familia Carpegna véase CARPEGNA FALCONIERI, T. di (a cargo de): *Terra e memoria. I libri di famiglia dei conti di Carpegna-Scavolino*, San Leo,



Sant'Onofrio y hermano del papa¹⁷. La figura de Ambrosio es decisiva, ya que será utilizado por el Papa para las negociaciones sobre la anexión del Ducado de Urbino a la Santa Sede¹⁸. En 1636, junto a otros hermanos, obtiene de los conservadores del pueblo romano la ciudadanía romana.

En la corte del papa Barberini, Ambrosio se introdujo en el círculo de intelectuales de Cassiano dal Pozzo¹⁹, Salvatore Rosa, Jacopo Cortesi, y Michelangelo Cerquozzi²⁰. En ese mismo círculo se encontraba un joven Borromini que por aquellas fechas trabajaba junto a Maderno en la construcción del Palacio Barberini²¹. Sin embargo, debemos tener en cuenta que, más adelante, cuando a Borromini se le encargan las obras del palacio Carpegna (1640) su experiencia era mayor. Ya había concluido San Carlino²², había sido elegido en 1632 por recomendación de Bernini y a petición de Urbano VIII arquitecto del Archiginnasio –después Universidad– de Roma, conocido como la Sapienza²³, para el que ya habría elaborado las primeras

2000.

¹⁷ Precisamente en ese año, 1625, el cardenal Francesco Barberini compra el palacio Sforza que todavía se estaba construyendo y que será el origen del futuro palacio Barberini. Un año después, en 1626, Urbano VIII le cede el palacio a su sobrino Taddeo, y comienzan las obras de ampliación que se le encargan a Carlo Maderno. Junto a Maderno se encontraba un joven Borromini que desde hacía ya algunos años, gracias a su talento creativo, se había convertido en su principal colaborador, sustituyendo en este papel a Filippo Breccioli.

¹⁸ La anexión del ducado, para un estado militarmente débil y, por ende, poco influyente en la política de tratados europea como el eclesiástico, es muy importante debido a su posición estratégica, su alta densidad de población, la fertilidad de sus tierras, y los numerosos centros urbanos activos que tiene. SALVAGNI, *op. cit.*, pág. 51.

¹⁹ Literato, médico, diplomático y anticuario, Cassiano dal Pozzo (1588-1657) reunía en torno a sí a los estudiosos, políticos, artistas y científicos europeos de la primera mitad del *Seicento*. Sabemos que Borromini le conoció en el entorno de la familia Barberini. Además, copió algunos diseños del Códice Corner, que por entonces poseía Cassiano (actualmente está en el John Soane Museum de Londres). Cassiano además introdujo a Borromini en el estudio de la arqueología y las curiosidades naturales a través del Museo Cartaceo o de los dibujos de G. M. Montano. Véase CONNORS, J.: "Francesco Borromini: la vita 1599-1667," en BÖSEL, R. y FROMMEL, C. (eds.): *Borromini e l'universo barocco*, catálogo de la exposición realizada en el Palazzo delle Esposizioni de Roma, Milán, Electa, 1999, págs. 7-21; CONNORS, J.: "Virtuoso Architecture in Cassiano's Rome," *Cassiano Dal Pozzo's Paper Museum, London*, 1992, vol. II, págs. 23-40. Además, sobre relación entre Cassiano dal Pozzo y Ambrosio Carpegna véanse las dos cartas que le escribe Ambrosio a Cassiano, que estaban en el archivo Carpegna y actualmente en el Archivio Segreto Vaticano (ASV, *Fondo Carpegna*, Mss. 160) citado por SALVAGNI *op. cit.*, pág. 101, nota al pie 13, que a su vez lo toma de CARPEGNA FALCONEIRI, *op. cit.*, nota 4. Sobre el viaje a España de Cassiano con el cardenal Francesco Barberini véase ANSELMINI, A.: *El diario del viaje a España del cardenal Francesco Barberini escrito por Cassiano dal Pozzo*, Madrid, ediciones Doce Calles, 2004.

²⁰ TAFURI, M.: "Borromini in palazzo Carpegna. Documenti inediti e hipótesis critiche", *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, nº 79-84, 1967, pág. 86.

²¹ Sobre la relación entre Borromini y la familia Barberini véase WOLFE, K.: "Francesco Borromini e le committenze barberiniane", en FROMMEL, C.L. y SLADEK, E. (a cargo de): *Francesco Borromini*. Actas del Congreso Internacional. Roma, 13-15 enero 2000, Milán, Electa, 2000, págs. 77-85.

²² En 1634 Borromini recibió el encargo de construir el convento e iglesia de San Carlino, su primer proyecto independiente. En febrero de 1635 se iniciaron los trabajos del claustro. En 1638 se empezó la iglesia, terminándose la estructura al año siguiente, y el resto de trabajos de decoración y finalización de obras en 1641. El proyecto de las fachadas es posterior: 1664-67.

ideas. A partir de 1637 ya estaba trabajando en el Oratorio, obra que se prolongó hasta 1649. Además, había terminado el altar Filomarino en la iglesia de los Santos Apóstoles de Nápoles (1640-42), y había ideado el organismo de Santa Maria dei Sette Dolori (1642). Su intervención en el palacio Falconieri, sin embargo, será posterior (1646).

De esta forma podemos afirmar que Ambrosio Carpegna asiste desde primera fila al nacimiento y consolidación de Borromini como arquitecto: desde su colaboración con Maderno en el palacio Barberini hasta la conclusión de su primera obra independiente, y una de sus obras maestras: San Carlino. Además, había recibido el prestigioso encargo de arquitecto de la Sapienza. De esta forma, entendemos que los Carpegna tenían razones de sobra para elegir a Borromini como el arquitecto encargado de las obras de su palacio. Además, el ejemplo de San Carlino, en el que Borromini demostró su capacidad para construir en una pequeña parcela la iglesia, el claustro y el convento, pudo ser decisivo en la elección ya que, en principio, el espacio del que disponían los Carpegna también era pequeño -hasta que compraron otras propiedades.

Por su parte, **Ulderico**, mayor que Ambrosio, y que, como hemos dicho, siguió la carrera eclesiástica, estudió en Roma, bajo la protección del duque de Urbino, y entró en la corte de Antonio Barberini. Tras la anexión del ducado de Urbino a la Santa Sede, es elegido cardenal por el Papa en 1633. A pesar de que en 1638 es trasladado al obispado de Todi, los múltiples empeños romanos requieren su continua presencia en la ciudad.

Es, por lo tanto, entre 1636-38 cuando se le plantea a la familia Carpegna tener una sede permanente y representativa en Roma.

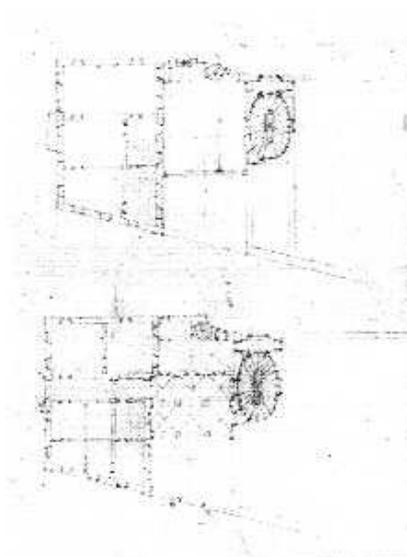
LA INTERVENCIÓN DE BORROMINI.

En 1636 encontramos a Ambrosio Carpegna viviendo con su hermano pequeño Guido en el barrio de Trevi, probablemente buscando un lugar apropiado para construir el palacio familiar. De esta forma, los problemas económicos de Eschinardi fueron la ocasión propicia para disponer de un palacio en una zona privilegiada, junto al nuevo palacio pontificio del Quirinal (prácticamente concluido) y el palacio Barberini, residencia de la familia del papa Urbano VIII.

Como ya hemos comentado antes en enero de 1638 Ambrosio Carpegna le compra el palacio a Eschinardi. Los primeros pasos consisten en sistematizar el nuevo palacio que, recordemos, estaba inconcluso, y comenzar las gestiones para conseguir los permisos necesarios para ampliarlo. Esa ampliación pasaba por la concesión de espacio público y la compra de distintas casas que llevarían en 1640 a Ambrosio Carpegna a poseer toda la manzana que ocuparía el palacio²⁴. Los trabajos de sistematización del palacio existente permitieron que a partir de 1640 Ambrosio, su herma-

²³ BLUNT, A.: *Borromini*, Madrid, Alianza, 2005, pág. 117

3. FRANCESCO BORROMINI. *Diseño del Palacio Carpegna, 1639-40. Viena, Albertina, Az. Rom, 1022.*



no Guido, y un gran número de personas estuvieran viviendo en el palacio.

De esta forma la intención del conde es doble, por un lado completar los trabajos del viejo palacio y por otro construir una parte nueva²⁵. Es en este momento cuando aparece por primera vez Borromini en la fábrica del palacio, presenciando el acto notarial de los trabajos realizados y firmando a partir del 14 de mayo de 1640 hasta 1649 todas las “misure” sucesivas²⁶.

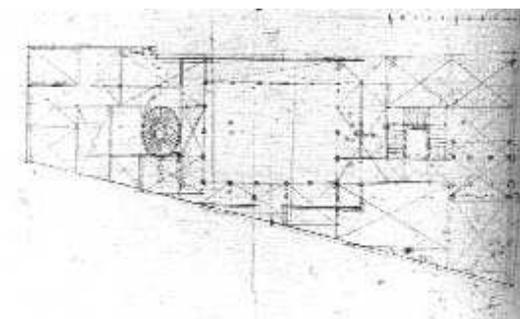
3.1. PROYECTOS ANTERIORES A LA MUERTE DE AMBROSIO CARPEGNA (1643).

Los proyectos de Borromini para el palacio Carpegna son numerosos y las interpretaciones que de estos se pueden hacer también. No nos vamos a detener en cada uno de los proyectos, sino que vamos a analizarlos por grupos, intentando

²⁴ Para conocer la situación de la propiedad de Ambrosio Carpegna antes de las transformaciones que se realizarán a partir de 1640 debemos remitirnos al proyecto de la Albertina Az. Rom 1009a y a la carta enviada por Ambrosio Carpegna con la petición de suelo público para ampliar el palacio en el que incorpora un diseño –Archivio Falconieri Carpegna), tomado de Salvagni, *op. cit.*, págs. 59 y 57 respectivamente.

²⁵ Borromini se encontrará en esta misma situación años después cuando sea elegido arquitecto del Colegio de Propaganda Fide: un solar irregular y un palacio ya existente en un extremo del terreno que había que incorporar al nuevo proyecto.

²⁶ Salvagni aclara la cuestión cronológica de la intervención de Borromini en el palacio Carpegna. Antes que ella Hempel, al confundir los diseños de Borromini, dató su intervención después de 1645. Giovannoni, entre 1640-43. Argan entre 1640-50 y Portoghesi a partir de 1635. Véase HEMPEL, E.: *Francesco Borromini*, Roma-Milán, 1926, pág. 82; GIOVANNONI, *op. cit.*, pág. 43 y ss.; ARGAN, G.C.: *Borromini*, Milán,



4. FRANCESCO BORROMINI.
Diseño del Palacio Carpegna,
1640 ca. Viena, Albertina, Az.

aclarar los pasos que va dando Borromini en sus ideas.

Los primeros proyectos de Borromini (Az. Rom 1023, 1022)²⁷ sólo tienen en cuenta la propiedad comprada a Pietro Eschinardi, abordando únicamente el problema de completar un palacio construido en gran parte. Los proyectos se centran en la escalera y la relación con el patio interior. Vemos cómo Borromini ya empieza a tener en cuenta la posibilidad de construir una escalera helicoidal [3]. Además, establece una relación visual entre dicha escalera y el acceso al palacio desde la plaza Cornaro (más adelante veremos cómo esa relación se mantendrá en la ejecución del proyecto definitivo).

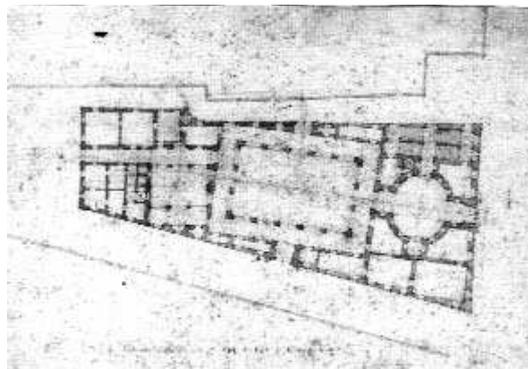
Un segundo grupo de diseños (Az. Rom 1031, 1031k, 1009f, 1009g) incorpora el resto de la manzana, con lo cual suponemos que se corresponden con la compra por parte de Ambrosio Carpegna del resto de edificios de la manzana o que, por lo menos, Borromini sabía las intenciones del conde de comprarlos. En estos proyectos Borromini estudia la forma de relacionar la parte antigua del palacio con las nuevas adquisiciones de terrenos, y lo hace a través de un gran patio central [4]. Además, persiste la idea de una escalera helicoidal. Debemos tener en cuenta para comprender la evolución del palacio Carpegna, sobre todo en su fase proyectual, no sólo la ampliación de terreno o la aparición de Borromini, sino el proyecto de sistematización de la plaza de Trevi en el que el palacio Carpegna tendría un especial protagonismo.

Joseph Connors ha explicado que, en el proceso para darle una nueva imagen a la plaza de Trevi, se desarrolló una estrategia urbana para expresar la alianza política entre los Carpegna y la familia papal²⁸. El proyecto, auspiciado por Urbano

Mondadori, 1952; PORTOGHESI, P.: *Borromini nella cultura europea*, Roma, Laterza, 1982, pág. 45.

²⁷ Los proyectos con la referencia "Az. Rom" están en la Albertina de Viena.

5. FRANCESCO BORROMINI.
 Diseño del Palacio Carpegna,
 1640 ca. Viena, Albertina, Az.
 Rom 1017a.



VIII a partir de 1640 e interrumpido a los dos años por la desastrosa guerra de Castro²⁹, cierra cronológicamente los distintos intentos de hacer de la plaza y el renovado Acqua Vergine el núcleo de unión entre la ciudad y el Quirinal³⁰. Los trabajos de renovación de la plaza de Trevi provocaron que la mitad de la manzana propiedad de Ambrosio Carpegna se asomara a la plaza y, por lo tanto, se estableciera un juego visual con ésta.

En casi todos los proyectos en los que Borromini tiene en cuenta el espacio de la plaza el tema principal es el gran patio central. En el primer grupo de estos diseños (Az. Rom 1017a, 1017, 1017b, 1013), Borromini desarrolla el tema del patio rectangular, un espacio porticado con grandes pilares cruciformes. De nuevo vemos como este patio central es el elemento mediador entre la parte vieja y la nueva del palacio. Uno de los esfuerzos de Borromini es trazar los ejes que recorren el edificio en un espacio trapezoidal con una parte ya construida. En la parte nueva, el cambio del eje permite introducir los accesos laterales al palacio. El acceso monumental sobre via del Lavatore permite el acceso a un atrio de planta elíptica dispuesto sobre el eje principal, que da acceso a una gran escalera lateral [5].

En el segundo grupo de diseños (Az. Rom 1014a, 1014, 1016, 1014b, 1010, 1011, 1009) la voluntad de Borromini de establecer dos únicos ejes que recorran todo el palacio (en la parte vieja y nueva) hace que tenga que intervenir sobre la parte vieja del palacio. Al inclinar el pasillo central para poder situar el eje mayor, Borromini elimina la antigua escalera y sustituye el espacio del antiguo patio interior

²⁸ CONNORS, *op. cit.*

²⁹ La Guerra de Castro se enmarca dentro de la política expansionista de la familia Barberini. Dicha guerra afectó al proyecto de la plaza de Trevi porque los 30.000 escudos que se habían reunido a través de numerosos impuestos (los *taxae viarum* o los impuestos sobre el vino) para el proyecto, fueron empleados por Francesco Barberini en las operaciones militares relativas a dicha guerra. Véase CAPPONI, N.: "I bulli del quartiere: i Barberini e la guerra di Castro", en MOCHI ONORI, L. (a cargo de): *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, Roma, De Luca, 2007, págs. 339-344.

por una escalera de planta octogonal³¹. Además, al modificar el eje principal, un mayor número de habitaciones quedan en relación simétrica con el patio central. En este caso, el patio ya no se organiza con pilares cruciformes sino con columnas pareadas y ángulos cortados. Esta solución, que ya la había empleado Borromini en el claustro de San Carlino, tiene un origen diverso. Por un lado, procede de la cultura milanesa en la que Borromini se formó, con ejemplos como el patio del Colegio Borromeo de Pavía diseñado en 1564 por Pellegrino Tibaldi (aunque en este caso los ángulos del patio no están cortados)³², o el patio del palacio Marino de Milán de Alessi. Por otro lado, la influencia, quizá más decisiva aún, de la cultura romana, desde los ejemplos de un primer Cinquecento como el patio de la Farnesina *dei Baullari*, la casa de Antonio da Sangallo y el patio del conjunto *dei Cenci*, a los ejemplos de finales del Cinquecento y principios del Seicento como el patio del palacio Borghese de Flaminio Ponzio³³.

En un tercer grupo de diseños (Az. Rom 1019, 1019b, 1019a), Borromini vuelve a plantear el tema del patio central, esta vez en forma ovalada³⁴. El espacio interior, organizado de nuevo con columnas pareadas, se distribuye a través de dos ejes³⁵: el pequeño, en el que se sitúan las entradas laterales al palacio, y el grande,

³⁰ Sobre la renovación de la plaza de Trevi y los proyectos de Bernini véase nota 11.

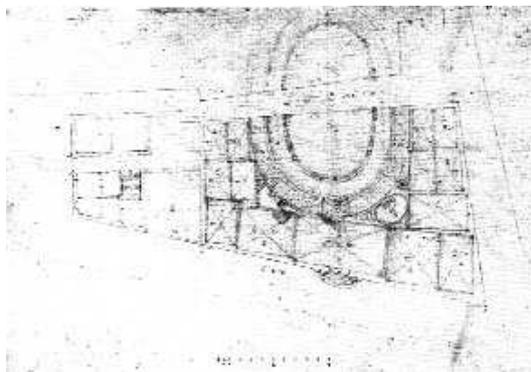
³¹ Tafuri relaciona esta escalera de planta octogonal con nichos en las esquinas con el proyecto de Pietro da Cortona para el palacio Barberini que Borromini conoció de primera mano. TAFURI, "Borromini in palazzo Carpegna..." *op. cit.*, pág. 95. Además, Borromini usa la forma octogonal en otras obras como el vestíbulo de la iglesia y convento de Santa Maria dei Sette Dolori, fundado en 1642, quedándose incompleto en 1655. Son de Borromini la planta, la fachada, la iglesia, y el vestíbulo citado. Véase PERUGINI, G.: *Architettura di Borromini nella Chiesa di S. Maria dei Sette Dolori : esame critico del monumento attraverso il rilievo*, Roma, Università di Roma, Istituto di Disegno e Rilievo dei Monumenti, 1959. Actualmente, este convento está en peligro por los trabajos de "mantenimiento extraordinario" que se están llevando a cabo para convertirlo en un Hotel de lujo. Una de las fuentes de las que Borromini pudo estudiar la forma octogonal es la Piazza d'Oro de la Villa Adriana. Además, esta forma la aplica, si consideramos que un rectángulo con los ángulos cortados es un octógono, en el Oratorio de San Felipe Neri, y en la capilla de los Reyes Magos del Colegio de Propaganda Fide.

³² BLUNT, *op. cit.*, pág. 16.

³³ ALONSO, E.: *San Carlino. La máquina geométrica de Borromini*, Valladolid, Universidad, 2003, págs. 96-97. Alonso aclara que, a pesar de las referencias culturales, Borromini va más allá en el empleo del motivo de la serliana en el claustro de San Carlino en relación con el uso de este motivo en la tradición renacentista italiana. Además, es interesante el hecho de que Borromini retome en el claustro de San Carlino un tema que ya había sido aplicado en la arquitectura española del siglo XVI: el uso del capitel corrido en las columnas pareadas de la serliana. Este uso se produjo en la Galería de los Convalecientes de El Escorial realizada en la segunda mitad del siglo XVI por Juan Bautista de Toledo, aunque modificada posteriormente. Véase SAMBRICIO, C.: "Los corredores del sol en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial", en AA.VV.: *IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Las Casas Reales. El Palacio*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, págs. 40.

³⁴ Esta solución habría sido muy novedosa ya que los palacios romanos se organizaban en torno a patios cuadrados o rectangulares. Los patios circulares en los palacios eran una excepción. Rafael había utilizado uno en Villa Madama que sirvió de modelo para el que Antonio da Sangallo el Joven realizó en el Palacio Farnese de Caprarola. Esta solución también se usó en proyectos para grandes palacios que nunca se llegaron a realizar como el de Serlio para completar el Louvre y unas trazas de Inigo Jones para Whitehall. En cuanto a los patios ovalados, parece que no llegó a construirse ninguno, aunque Serlio recoge uno muy sencillo, sin arcada ni columnata, en el Libro VII de su tratado. Una vez más, lo más probable es que Borromini se inspirase en la Antigüedad, en concreto en uno de los patios de Villa Adriana que, aunque las excavaciones han demostrado que se trataba en realidad de una cruz griega con los brazos parcialmente curvos, aparece en la reconstrucción de Pirro Ligorio como un óvalo rodeado por un peristilo de columnas pareadas. BLUNT, *op. cit.*, pág. 178. Elisabeth Sladek incluye más referentes: desde Francesco di Giorgio y Peruzzi, hasta el pala-

6. FRANCESCO BORROMINI.
Diseño del Palacio Carpegna,
 1640 ca. Viena, Albertina, Az.
 Rom 1018.



a través del cual se organiza el palacio, y que, a su vez, lo relaciona con la ciudad: la plaza Cornaro por un lado, y la via del Lavatore por otro. Borromini juega con las formas. El atrio que antes era elíptico ahora pasa a ser octogonal³⁶, e introduce una escalera semicircular, que remite a la escalera del palacio Barberini que está situada justo debajo de la sala oval. Portoghesi relaciona esta escalera semicircular con la que realizará, casi idéntica, Giovanni Antonio de Rossi en el palazzo Altieri³⁷.

A través de estos proyectos podemos comprobar la voluntad de Borromini de integrar la parte antigua del palacio en el nuevo y a la vez, a través de los dos ejes que recorren el palacio, relacionarlo con la ciudad y en concreto con el proyecto monumental de la plaza de Trevi. Para ello también dispone los espacios represen-

cio de Carlos V de Granada y la terraza oval proyectada por Pirro Ligorio para la palazzina de Pio IV en el Vaticano. Véase SLADEK, E.: "L'architettura dei palazzi di Borromini", en FROMMEL y SLADEK, *op. cit.*, pág. 92. Portoghesi relaciona este proyecto de patio elíptico con las propuestas de Serlio, en lo que sería un intento por parte de Borromini de renovar el modelo de palacio romano. PORTOGHESI, *op. cit.*, pág. 45. Además, debemos recordar que el empleo del óvalo está presente en la arquitectura religiosa romana del siglo XVI. Desde los presupuestos teóricos de Peruzzi y Serlio, hasta las obras de Vignola (Sant'Andrea in via Flaminia y Sant'Anna dei Palafrenieri), y Francesco da Volterra (Iglesia de San Giacomo degli Incurabili), o ya en el siglo XVII las de Bernini (Sant'Andrea del Quirinale) o el propio Borromini (San Carlino). Véase CUEVAS DEL BARRIO, J. M.: "La evolución de las iglesias de planta ovalada. Hipótesis para la planta de San Carlo alle Quattro Fontane", *Boletín de arte*, nº 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007, págs. 105-126.

A pesar de todo lo dicho, debemos aclarar, en palabras de Eusebio Alonso que "considerar como sinónimos los términos óvalo y elipse, aunque resulte erróneo en razón de su diferente condición geométrica, sigue siendo frecuente y es una incorrección en la que incurrieron entre otros Descartes, Dürero y, más recientemente, Panofsky". ALONSO, *op. cit.*, pág. 235. El propio Alonso afirma no sólo que Borromini prefiere los trazados ovales frente a los elípticos sino incluso que Borromini no dibuja elipses. ALONSO, *op. cit.*, pág. 236. Véase GENTIL BALDRICH, J. M.: "Planta oval y traza elíptica en Arquitectura", en CARAZO, E. y OTXOTO-RENA, J. M.: *Arquitecturas centralizadas: el espacio sacro de planta central: 10 ejemplo en Castilla y León*, Valladolid, Universidad, 1994, págs. 13-35; SIMONA, M.: "Oval's in Borromini's geometry", en EMMER, M. (ed.): *Mathematics and Culture II: Visual Perfection*, Berlin, Springer, 2005, págs. 45-52.

³⁵ El propio Borromini hizo un proyecto para el palacio Pamphili en plaza Navona en el que los dos ejes principales del palacio se encontraban en un patio casi ovalado (es más bien un rectángulo con dos semicírculos en los lados menores). En SLADEK, "L'architettura dei palazzi di Borromini..." *op. cit.*, pág. 92.

tativos del palacio en la zona de nueva construcción. Además, según Tafuri, la discontinuidad espacial (pasillo estrecho y rectangular, escalera semicircular, la gran elipse del patio, y la sala octogonal) es el resultado de las reflexiones borrominianas sobre el Manierismo. Se trata de un proceso perceptivo que pone en evidencia la infinita variabilidad y policentrismo del espacio³⁶.

De estos proyectos hay uno (Az. Rom 1018) que se separa un poco de los analizados hasta el momento. En este proyecto, la diferencia entre el antiguo palacio de Eschinardi y la parte nueva es evidente. La zona antigua no se ha modificado: disposición simple de los ambientes en paralelo y perpendicular en relación con la fachada de la plaza Cornaro, la escalera de doble rampa, y el pórtico abierto sobre el patio interior de corte trapezoidal. En la parte nueva los espacios se organizan alrededor de un patio semielíptico, con columnas pareadas, que se duplica hacia el vico Scavolino invadiendo el espacio exterior³⁹ [6]. En el eje de dicho patio se sitúa el ingreso desde via della Stamperia más cercano a la plaza de Trevi que en los proyectos anteriores. De esta forma, la portada, hasta el momento parcialmente escondida por los edificios que componían la manzana de la fuente, se abre directamente a la nueva plaza de Trevi. Además, la solución propuesta por Borromini en la que la escalera se adhiere al óvalo del patio formando un organismo único, sería una prefiguración del palazzo Carignano de Guarino Guarini en Turín⁴⁰.

De la fachada de via della Stamperia se conserva un proyecto (Az. Rom 1041) en el que la fachada está organizada en tres ejes, el central más destacado a través de la portada de acceso y el balcón de la ventana superior. Este proyecto no se distancia mucho del concepto de fachada de los palacios romanos del Cinquecento⁴¹. Giovannoni lo relaciona con las fachadas secundarias del Collegio di Propaganda Fide realizadas algunos años después por el propio Borromini⁴². Por su parte,

³⁶ Sobre el uso de la forma octogonal en la arquitectura de Borromini véase la nota 31.

³⁷ PORTOGHESI, *op. cit.*, pág. 45.

³⁸ TAFURI, "Borromini in palazzo Carpegna..." *op. cit.*, pág. 96. Además de Tafuri, para comprender las relaciones entre el espacio manierista y el que crea Borromini véase BRUSCHI, A.: *Francesco Borromini. Manierismo spaziale oltre il barocco*, Turín, Testo&immagine, 1999.

³⁹ Este proyecto se debe a que en noviembre de 1641 Ambrosio Carpegna obtuvo permiso para añadir a su solar parte de otro vacío y de propiedad pública que estaba al otro lado del vico Scavolino, si bien se le impuso la condición de que el vico debía estar continuamente abierto al paso de carruajes y peatones. BLUNT, *op. cit.*, pág. 175. Más adelante, Blunt dice que esta disposición, que no tiene paralelo con la arquitectura anterior, sí se puede relacionar con la forma en la que Pietro da Cortona trataría en 1656 la fachada de Santa Maria della Pace, llevándola por encima de las calles que iban a ambos lados. BLUNT, *op. cit.*, pág. 178. De esta forma Borromini interviene el espacio urbano, a través de la extensión de una forma arquitectónica, la elíptica, que nace en el palacio y se introduce en la trama urbana.

⁴⁰ PORTOGHESI, P.: *Francesco Borromini*, Milán, Electa, 1990, pág. 180. Sobre Guarino Gurini véase DARDANELLO, G.; KLAIBER, S.; MILLON, H.A. (a cargo de): *Guarino Guarini*, Turín, Umberto Allemandi & Co., 2006.

⁴¹ TAFURI, "Borromini in palazzo Carpegna..." *op. cit.*, pág. 98. Tafuri además relaciona este proyecto con la fachada del palacio Falconieri y con los proyectos borrominianos del Cod. Vat. Lat. para la fachada del palacio Pamphilij en plaza Navona, en los que, como en el palacio Carpegna, a pesar de las innovaciones espaciales del interior del edificio, las fachadas siguen el esquema tradicional del palacio romano del siglo



Portoghese considera que el aumento de la distancia entre las calles del exterior al centro, a partir de la sexta calle, podría sugerir la posibilidad de una curvatura del plano de la fachada⁴³.

Todos los diseños relativos a la ampliación del palacio deben ser datados, según Isabella Salvagni, antes del verano de 1641, ya que en todos aparecen las casas adosadas a la Fontana di Trevi en via dell Stamperia que son demolidas en agosto de 1641. Aunque es difícil establecer el orden cronológico exacto de los proyectos, parece que éstos siguen el camino que hemos descrito: desde una pequeña intervención sobre el palacio antiguo, hasta los grandes proyectos de ampliación hacia la plaza de Trevi⁴⁴. Ninguno de estos proyectos se llevará a cabo. Como ya hemos dicho, los trabajos realizados entre 1638 y 1640 se limitaron a la sistematización del palacio existente y la construcción de las nuevas tiendas alrededor del perímetro del palacio. Durante los dos siguientes años, el conde Ambrosio Carpegna, ocupado en la guerra de Castro, abandona la construcción del palacio, y se centra en resolver cuestiones burocráticas referentes a la adquisición de terrenos privados y públicos para la ampliación del palacio, y a conseguir los fondos necesarios para poder llevar a cabo sus proyectos. El 7 de marzo de 1643 Ambrosio Carpegna muere de forma imprevista por una “fiebre maligna” en su palacio. Fue enterrado junto a su hermano Ugo delante de la capilla Barberini en Sant’Andrea della Valle⁴⁵. En su testamento Ambrosio le cede el palacio de Trevi al cardenal Ulderico.

3.2. CONSTRUCCIÓN DEL PALACIO (1643-49).

A los seis meses de la muerte de Ambrosio, el cardenal Ulderico se instaló definitivamente en Roma, ocupando el palacio de Trevi hasta su muerte en 1679. Será Ulderico el que lleve a cabo los trabajos de construcción del palacio familiar, que le encargó a Francesco Borromini. En la nueva firma, junto a Borromini aparece un nuevo maestro de obras, Domenico Bianchi, en sustitución de Bonifacio Perti⁴⁶.

XVI.

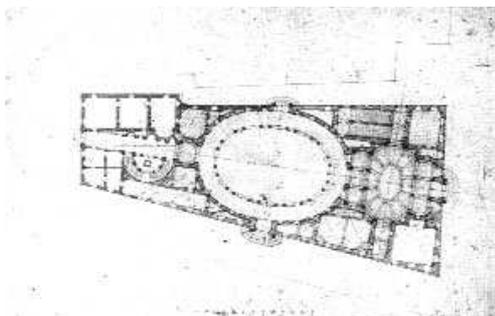
⁴² GIOVANNONI, *op. cit.*, pág. 52. En 1646 se nombra a Borromini arquitecto del Colegio. El proyecto se aceptó en 1647, pero la falta de fondos económicos para realizar las obras lo prolongó hasta 1664.

⁴³ PORTOGHESI, *Francesco Borromini... op. cit.*, pág. 181.

⁴⁴ El hecho de que en todos los proyectos que hemos analizado el palacio esté dividido en dos partes diferenciadas claramente, pero relacionadas entre sí por las escaleras, con dos capillas por piso, y la propia división en dos ramas de la familia Carpegna ha hecho plantear a Giovannoni una hipótesis interesante. Según esta hipótesis el palacio Carpegna fue sede de la familia Capergna di Scavolino (Ambrosio y Ulderico) pero también de un miembro de la otra rama, Gaspare di Carpegna. Entre 1655-56, mientras junto a la iglesia de San Lucas se construía la nueva sede de la Academia, a falta de un lugar adecuado para las reuniones, Gaspare Carpegna, como demuestra la documentación, ofreció su propia casa como lugar de reunión para los académicos. La construcción de cuatro pisos hace pensar en dos palacios dentro de uno. GIOVANNONI, *op. cit.*, págs. 57-59.

⁴⁵ Para un acercamiento a la capilla Barberini de Sant’Andrea della Valle, y a la construcción de esta iglesia véase AA.VV.: *Sant’Andrea della Valle*, Milán, Skira, 2003.

⁴⁶ Como apunta Salvagni, Bianchi trabajó en otras obras borrominianas: en 1638 en el Oratorio de Santa



7. FRANCESCO BORROMINI. Diseño del Palacio Carpegna, 1640 ca. Viena, Albertina, Az. Rom 1019b.

En este nuevo acuerdo, el proyecto delineado se superpone al ambicioso plan de Ambrosio que parece haber sido definitivamente abandonado. El diseño Az. Rom 1009b de la Albertina muestra claramente como se superponen ambos proyectos [7]. El nuevo proyecto comprendía simplemente la realización de un ala situada entre el vicolo Scavolino y el patio interior. Los dos elementos más importantes de este proyecto son el pórtico, que da al patio mencionado, y la rampa helicoidal que se sitúa al final del pórtico, como último elemento de un largo eje que recorre el pasillo de entrada, el pórtico y, como decíamos desemboca en la rampa⁴⁷.

Hasta el momento la crítica ha considerado que la elección de un proyecto

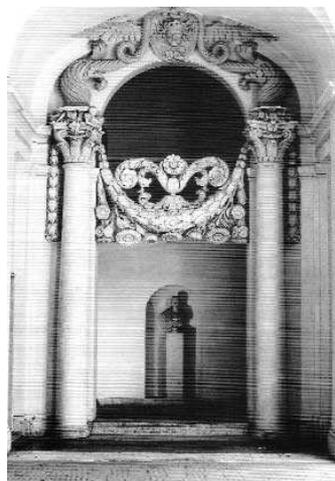
Maria in Vallicella y entre 1644 y 1647 en Santa Maria dei Sette Dolori. Este artista era de Como. Para un mayor conocimiento del flujo de artistas que desde Lombardia, en concreto el cantón Ticino, llegaron a Roma durante los siglos XVI y XVII véase MANFREDI, T.: "La presenza di architetti e maestranze ticinesi nel sistema dell'edilizia pubblica a Roma da Sisto V a Urbano VIII", en KAHN-ROSSI, M. y FRANCIOLLI, M. (a cargo de): *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, Milán, Skira, 1999, págs. 209-222; CURCIO, G. y SPEZZAFERRO, L.: *Fabbriche e architetti ticinesi nella Roma barocca con una scelta di antiche stampe*, Milán, Il Polifilo, 1999.

⁴⁷ Giovannoni comenta, como probable fuente para la rampa helicoidal, el pasillo helicoidal de Castel Sant'Angelo. Citado por TAFURI, "Borromini in palazzo Carpegna..." *op. cit.*, pág. 104. Sin embargo, Tafuri considera que es más apropiado relacionarlo con el ejemplo de Miguel Ángel en los pilares de San Pedro. No debemos olvidar que Borromini ya usó esta forma en la escalera derecha del palacio Barberini, y que lo hizo siguiendo una tradición típica del siglo XVI, cuyos máximos ejemplos son la escalera de Ottaviano Mascarino en el palacio del Quirinal, la de Vignola en el palacio Caprarola, y la de Palladio en el convento della Carità de Venecia, actual sede de la Galería de la Academia. Sabemos que Borromini manejó *I Quattro libri* de Palladio en los que Palladio habla del empleo de la escalera elíptica, poniendo como ejemplo la citada para el convento de la Caridad de Venecia. Además, como dice Blunt, la utilización de rampas en lugar de escaleras es ya poco frecuente en el siglo XVII, quedando como resto de épocas anteriores, en las que a los dueños de las casas y castillos les gustaba poder llegar hasta el *piano nobile* montados a caballo. El proyecto de Borromini, por el contrario, habría resuelto de modo admirable el problema de acceso que planteaba el uso de carruajes, cada vez más frecuente a mediados del siglo XVII, que implicaba la necesidad de dar a los palacios entradas amplias y espacio para que los voluminosos coches pudieran dar la vuelta. Esta idea de Borromini no se llevó tampoco a la realidad, y la primera entrada de este tipo que se construyó efectivamente la tenemos en el ala que Antonio del Grande añadió al Palacio Doria-Pamphili como acceso monumental a las estancias principales desde la Piazza del Colegio Romano. BLUNT, *op. cit.*, págs. 177-178. Curiosamente, Antonio del Grande realizó trabajos de medición para Borromini en Santa Maria dei Sette Dolori. También construyó la galería del palacio Colonna. BLUNT, *op. cit.*, pág. 136. Véase MAGGI, L.: *Antonio del Grande: per un "altro" Seicento romano*, Florencia, Alinea Editrice, 2006. Sladek opina que, aun-

menos ambicioso es una decisión que tomó el cardenal Ulderico tras la muerte de su hermano Ambrosio. Sin embargo, Salvagni considera que hay que tener en cuenta que el proyecto Carpegna-Barberini para la plaza de Trevi había fracasado antes de la muerte de Ambrosio por el desastre de la guerra de Castro, con lo cual es posible que a partir de ese momento se decida cambiar el proyecto y que, por lo tanto, fuese el propio Ambrosio el encargado de dicho cambio. Además, no es lógico que el cardenal Ulderico, en el momento más importante de su carrera eclesiástica ya que estará entre los candidatos a suceder en 1644 a Urbano VIII como pontífice, abandone por voluntad propia ese gran proyecto. Los trabajos se iniciaron el 29 de octubre de 1643. Entre esa fecha y enero de 1644 se levantan los cimientos de la nueva ala. Ésta se unirá al palacio ya construido, situándose entre el vicolo Scavolino y el patio interior, al que se asoma a través del pórtico. En planta es un edificio en forma de "L", de tres pisos (con entresuelos intermedios), que da a plaza Cornaro (actual plaza de la Stamperia), via della Stamperia y vicolo Scavolino, encerrando un pequeño patio interior.

El pórtico se dispone en posición axial respecto al pasillo de entrada, mientras que la rampa será el elemento de unión entre los tres pisos. El acceso a esta rampa se realiza a través de un arco flanqueado por dos columnas y decorado con guirnaldas de gran tamaño [8]. La rampa se cubre con una bóveda de cañón de planta elíptica apoyada sobre los muros laterales y un gran pilar central hueco sobre cuyas superficies se abren unos nichos [9]. Hay dos proyectos relativos a la construcción de la rampa: Az. Rom 1038 y 1039. En el primero de ellos, se aprecia cómo Borromini abre la rampa a la luz exterior al igual que juega con el espacio interior de la rampa como ya hiciera, siguiendo criterios distintos, en la escalera oval del palacio Barberini⁴⁸. En el segundo de ellos se aprecia como, una de las posibilidades que no se realizó, fue construir una fuente en el punto final de la perspectiva del pórtico y desplazar el ingreso a la rampa a una habitación contigua. Las habitaciones existentes en la parte vieja del palacio están unidas a través de la escalera que ya existía que, a partir del piso principal se sustituye por otra en forma de caracol, dispues-

que la solución de la rampa helicoidal no era rara, no se utilizaba en un palacio en ciudad desde Bramante, en el Vaticano, y Francesco di Giorgio, Mercatale de Urbino. SLADEK, "L'architettura dei palazzi di Borromini..." *op. cit.*, pág. 92.



8. Pórtico borrominiano en el Palacio Carpegna.



9. Rampa de acceso a los pisos superiores.

ta en un ángulo para el servicio interno. En la unión entre el pórtico y el pasillo del palacio antiguo aparece el motivo de la cornisa doble, una solución que recuerda a los portales de acceso al jardín del palacio Spada⁴⁹.

El pórtico se estructura a través de arcos y pilares con semicolumnas adosadas. Bajo cada arco hay guirnaldas de hojas de laurel. Borromini ya usó esta solución en uno de los proyectos para la nave mayor de San Giovanni in Laterano y en el proyecto para la villa Pamphili⁵⁰. En el interior del pórtico, a los arcos le corresponden bóvedas de crucería y a los pilares bóvedas de cañón. Como nos recuerda Giovannoni, Hempel relaciona este motivo con el de las grandes pilastras utilizadas por Borromini en el interior de San Giovanni in Laterano (entre 1647-1650). Los errores de Hempel con la cronología del palacio Carpegna le hacen concluir que Borromini realiza en el palacio un prototipo que había experimentado antes en la Basílica de San Giovanni⁵¹. Sin embargo, podemos decir que fue al revés: Borromini ensayó en el palacio una fórmula que aplicaría posteriormente a gran escala en la Basílica de San Giovanni. Giovannoni también relaciona el pórtico del palacio Carpegna con el piso inferior del frente del convento de San Carlino que da al patio interior⁵². Además, el uso de arcos rebajados es similar a los usados en la galería hacia el patio del palacio Farnese⁵³.

Entre 1645 y 1650 se contrata al maestro de obras Giuseppe Bernascone, procedente también de la zona de Lombardía y que había trabajado con Borromini en San Carlino, para concluir los trabajos referentes a la decoración interna de las estancias, y completar la rampa helicoidal y los pisos superiores.

La decoración presente en el pórtico y en la puerta de acceso a la rampa consiste en distintos elementos como la rosa, la encina y el laurel. Se trata de una serie de motivos simbólicos y alegóricos que se refieren, según las distintas interpretacio-

⁴⁸ TAFURI, "Borromini in palazzo Carpegna..." *op. cit.*, págs. 91-92.

⁴⁹ *Ibid*, pág. 102. Portoghesi también relaciona el pórtico con la intervención borrominiana en la nave mayor de San Giovanni in Laterano. PORTOGHESI, *Borromini nella cultura europea...* *op. cit.*, pág. 45.

⁵⁰ PORTOGHESI, *Francesco Borromini...* *op. cit.*, pág. 181.



nes, a la fecundidad, la sabiduría, la abundancia, los bienes de la tierra y la unión de las dos ramas de la familia Carpegna. Además, la función de la decoración presente entre las dos columnas que flanquean el arco es la de tapar la sección de la rampa que lo atraviesa por ese punto.

La decoración del palacio Carpegna, en concreto las del portal de acceso a la rampa, ha sido interpretado de diversas formas por los críticos. Tafuri destaca no sólo el carácter funcional, enmascarando ingeniosamente la subida de la rampa helicoidal, sino el hecho de ser un claro ejemplo de la posición de Borromini frente a la naturaleza y a los valores que ésta adquiere en la cultura barroca. Según Tafuri, en los estucos del portal se contraponen al dominante carácter abstracto de algunas figuras como la espiral de humo que se retuerce fingiendo una cornucopia o el festón, el fantasioso y naturalístico tratamiento de los particulares. De esta forma, Borromini expresa una de las tensiones típicas del Barroco: reniega de la poética de lo verosímil y demuestra la capacidad de experimentar libremente con una naturaleza fuente de continuas confrontaciones y que ya no es el modelo mítico universal. Por último, Tafuri relaciona estos motivos con los que usará Borromini para la decoración simbólica del palacio Falconieri⁵⁴.

Para Blunt, los elementos decorativos son probablemente símbolos de la hospitalidad que al dueño de la casa correspondía ofrecer a sus invitados⁵⁵. Según Connors, el palacio habría sido concebido por Borromini como una *Domus Sapientiae*. Testimonio de ello sería el rico festón de flores, símbolo de la fecundidad, la máscara de medusa que significa la pertenencia del palacio a Palas, diosa de la Sabiduría, y finalmente las dos cornucopias, que representan la abundancia: de una salen frutas y flores, los bienes de la tierra, y de la otra condecoraciones, mitras episcopales y coronas, símbolos de las aspiraciones de una familia de la época barroca a las que Borromini, con gran fantasía, pero sobre todo con una profunda cultura, supo dar expresión⁵⁶. Por su parte, Portoghesi considera que la decoración tiene un carácter alegórico que, siguiendo a Cesare Ripa, podría referirse al intento de señalar al príncipe una regla de vida basada en la prudencia -escudo con la hidra- premisa segura de satisfacción y riqueza -cuerno de la abundancia- mientras que el festón significaría la renuncia a las falsas riquezas -los girasoles- y a las cosas caducas y breves -las rosas-⁵⁷.

El último proyecto del palacio Carpegna es el Az. Rom 1033 que muestra el aspecto de la fachada principal del palacio en via della Stamperia, aunque finalmen-

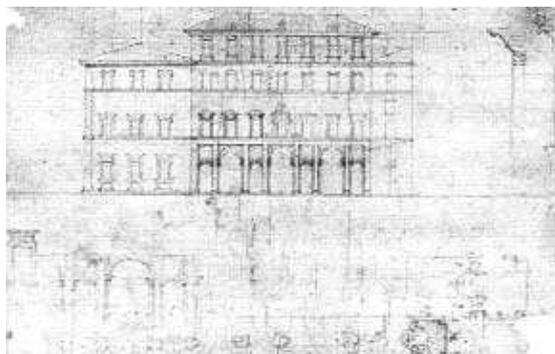
⁵¹ GIOVANNONI, *op. cit.*, págs. 46-47.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ PORTOGHESI, *Francesco Borromini... op. cit.*, pág. 181.

⁵⁴ TAFURI, "Borromini in palazzo Carpegna...", *op. cit.*, pág. 102. Además, Tafuri considera que la relación Borromini-Caravaggio, ya citada por Argan, se confirma precisamente por la valoración que hace el primero en el palacio Carpegna de lo antinaturalístico a través de los objetos que incluye en la decoración. El estudio de Argan es el clásico y arriba citado, ARGAN, *Borromini... op. cit.*

⁵⁵ BLUNT, *op. cit.*, págs. 176-177.



10. FRANCESCO BORROMINI. *Diseño del Palacio Carpegna. Viena, Albertina, Az. Rom 1033. Proyecto de fachada -no realizado- hacia via della Stamperia.*

te no se realizó [10]. En este diseño, Borromini relaciona la antigua fachada del palacio con la nueva a través de la línea de separación de los pisos. Además, incorpora a la cornisa unas almenas que acentúan las tres calles principales de la fachada y que se puede relacionar con un diseño de Borromini para la fachada que da al patio interior del convento de San Carlino y el frente del palacio Falconieri hacia el Tíber también construido por Borromini entre 1646-48⁵⁸.

Ulderico murió en 1679 en el palacio Carpegna y fue enterrado junto a sus hermanos Ugo y Ambrosio en Sant'Andrea della Valle "sotto l'ombra dei Barberini". La relación de Borromini con Ulderico Carpegna también se originó en el entorno de la familia Barberini. Además, el cardenal consagró por segunda vez la iglesia de San Carlino, el 14 de octubre de 1646, con cuya comunidad tenía una estrecha relación⁵⁹. Asimismo, Ulderico le encargó a Borromini la realización del altar de la iglesia de Sant'Anastasia, de la que era titular y fue intermediario entre Alessandro Sperelli, obispo de Gubbio, y Borromini para que éste le enviase a aquel unos proyectos basados en San Carlino para reconstruir en Gubbio la única copia que existe de la iglesia⁶⁰. Por último, Borromini en su testamento le dejó al cardenal varias pertenencias

⁵⁶ Citado por SLADEK, "L'architettura dei palazzi di Borromini...", *op. cit.*, págs. 95-96.

⁵⁷ PORTOGHESI, *Francesco Borromini...* *op. cit.*, págs. 181-182. Sobre las referencias a Cesare Ripa véase RIPA, C.: *Iconologia*, 2 vol., Madrid, Akal, 1987.

⁵⁸ TAFURI, "Borromini in palazzo Carpegna..." *op. cit.*, pág. 93. Tafuri lo relaciona con el claustro de San Carlino, pero creemos que se trata de un error, y que se refería al citado diseño de la fachada interior.

⁵⁹ En el libro de la Fábrica de San Carlino se explica cómo el cardenal solía enviar comida a los padres trinitarios y de vez en cuando "onorava con la propia presenza" en el convento. Véase MONTIJANO GARCÍA, J. M. (a cargo de): *San Carlo alle Quattro Fontane di Francesco Borromini nella 'Relatione della fabbrica' di fra*



como objetos de oro y plata, mármoles con inscripciones, seis cuadros, un Cristo de terracota y 200 escudos.

La unión entre ambos se reforzó probablemente durante la construcción del palacio en Trevi, quedó evidenciada en el testamento de Borromini, y continuó tras la muerte de éste con la protección del cardenal a su sobrino, Bernardo Castelli Borromini. Ulderico ofició el 26 de octubre de 1667, en la iglesia de los Santos Celso y Giuliano, el matrimonio –cuya voluntad fue expresada por Borromini en su testamento- entre Bernardo y Magdalena Puppi, sobrina del maestro de Borromini, Carlo Maderno, bautizando poco después con el nombre de Francesco al primer hijo nacido del matrimonio⁶¹.

LAS INTERVENCIONES POSTERIORES Y SU IMPACTO EN LA INTERVENCIÓN BORROMINIANA.

Tras la muerte del cardenal Ulderico (1679) el edificio pasa a propiedad de su sobrino, el príncipe Ulderico Gaetano. Las largas estancias de éste en París, sobre todo a partir del segundo decenio del siglo XVIII, hacen que sus intereses en Roma sean controlados por su sobrino Emilio Orsini de' Cavalieri. Tras la muerte de Ulderico Gaetano en 1731 la heredera será su hermana Vittoria Carpegna y, tras su muerte en 1734, el hijo de ésta Emilio Orsini. A pesar de las cuestiones hereditarias, y como ya hemos comentado, desde finales del siglo XVII será Emilio Orsini el encargado de impulsar las obras de finalización y consolidación del palacio.

A finales del siglo XVII (1693-94), las pequeñas obras que se realizan en el palacio, especialmente trabajos de carpintería por parte Antonio Lossi, son dirigidas por el arquitecto Francesco Antonio Bufalini. También aparece documentado el arquitecto Matteo Sassi, cuya intervención más importante tiene que ver con los trabajos de consolidación en diversas partes del edificio tras los terremotos de 1706⁶².

Los trabajos de consolidación fueron retomados en 1730, a petición de Emilio Orsini a su arquitecto Francesco Ferrari⁶³. Dichos trabajos se prolongaron hasta 1735, y tuvieron dos fases bien diferenciadas. La primera fase (1730-32) consiste en trabajos de consolidación de aquellas partes del edificio afectadas por el terremoto que todavía no habían sido concluidos. Las zonas de intervención más importantes fueron las bóvedas de la rampa helicoidal, del salón del piso principal, y del

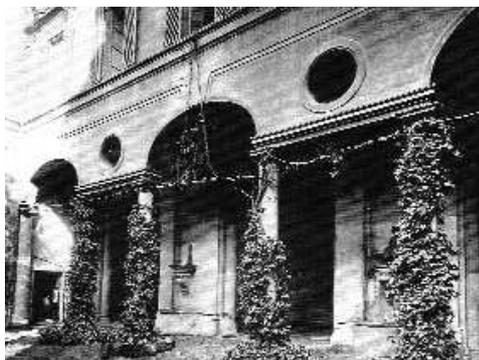
Juan de San Buenaventura, Milán, il Polifilo, 1999, pág. 83.

⁶⁰ Debemos destacar este dato, y la labor de intermediario del cardenal Ulderico, ya que Borromini era bastante celoso con sus diseños. Sobre la iglesia de Gubbio véase CONNORS, J: "A Copy of Borromini's S. Carlo alle Quattro Fontane in Gubbio," *Burlington Magazine*, 137, 1995, págs. 588-99.

⁶¹ Sobre la relación Maderno-Borromini véase CURCIO, G.: "La casa studio di Carlo Maderno", en KAHN-ROSSI y FRANCIOLLI, *op. cit.*, págs. 287-297.

⁶² SALVAGNI, *op. cit.*, pág. 112.

⁶³ Francesco Ferrari fue un arquitecto que trabajó en Roma en la primera mitad del siglo XVIII. Además, tuvo



11. *Patio interior con el brazo neorrenacentista construido en el siglo XIX sobre el pórtico borrominiano y destruido tras la restauración de Gustavo Giovannoni en 1933.*

segundo brazo del pórtico⁶⁴. La segunda fase (1732-35), cuyos trabajos fueron dirigidos por el maestro de obras Cesare Carnevale, consistieron en completar la fachada borrominiana del patio interior, cerrar los vanos menores del ala mayor del pórtico que originalmente estaban arquitrabados, probablemente para consolidar la estructura dañada por el terremoto, dándole el aspecto actual y colocando sobre ellos pequeñas fuentes. Además, cerró parcialmente el lado menor del pórtico reduciendo las dos arcadas a una sola, y construyó la escudería detrás de la rampa helicoidal. La intervención no sólo se ciñó a aspectos estructurales sino también a la decoración, de la que se encargó Pietro Maria Boschi⁶⁵. De esta forma, entendemos que la intervención de Ferrari en el siglo XVIII modifica fundamentalmente la fachada borrominiana al patio, mientras que apenas varió la distribución interna⁶⁶. Además, debemos recordar que en estas fechas se realiza la Fontana di Trevi según el proyecto de Nicola Salvi, vencedor del concurso organizado por Clemente XII en 1730. De esta forma, la zona, ya asentada desde el siglo XVI, recibe un nuevo impulso y los Carpegna se plantean ampliar el palacio, recuperando los planes iniciales del conde Ambrosio. Prueba de ello son los planos que realiza Ferrari, en los que se contempla la posibilidad de ampliar el palacio ocupando toda la manzana. Dicha posibilidad finalmente no se llevó a cabo, realizándose únicamente las intervenciones que hemos comentado antes.

A mediados del siglo XIX (1853), la familia Pianciani compra el palacio a Francesco Colligola que le había llegado el palacio como herencia. De hecho, en las

una estrecha relación con la Academia de San Lucas ya que fue elegido académico emérito en 1721, y profesor de arquitectura civil en 1725. Véase BEVILACQUA, M.: "Ferrari Francesco", en CONTARDI, B. y CURCIO, G. (a cargo de): *In Urbe Architectus*, catálogo de la exposición (Roma, 12 diciembre 1991 – 29 febrero 1992), Roma, 1991, pág. 364; MISIANO, S.: "Francesco Ferrari", en AA.VV.: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLVI, Roma, 1996, págs. 562-564.

⁶⁴ SALVAGNI, *op. cit.*, pág. 114.

⁶⁵ *Ibid*, pág. 118.

⁶⁶ Cuando Ferrari interviene en la fachada interior que da al patio sigue los modelos borrominianos en los



guías del siglo XIX el palacio se cita como Palacio Colligola. Esta familia posee el palacio hasta 1882 cuando lo vende en subasta a los hermanos Elena y Carlo Edoardo de Ligonnes, condes de Dupont. A partir de 1883, el palacio se convierte en la residencia de las Oblatas de Nuestra Señora del Cenáculo, que modificaron radicalmente el palacio en su distribución interior, que fue fraccionado en pequeños ambientes y alterado para construir capillas en el salón central, y en el aspecto del patio interior, en el que construyeron una logia en el lado mayor del pórtico de estilo neorrenacentista [11].

En 1928, el palacio es adquirido por una Società Anonima Immobiliare Finanziaria e inmediatamente cedido al Banco di Santo Spirito, que estableció allí su sede, e inició una transformación radical. Un año después las Oblatas abandonan definitivamente el edificio trasladándose a la nueva sede de la congregación en Monte Mario. Dicha transformación, según el proyecto del ingeniero Paolo Rossi aprobado en 1928 por la Soprintendenza ai Monumenti del Lazio, habría incluido el cerramiento del pórtico para construir un salón semicircular en el patio⁶⁷. Los problemas del Banco hicieron que los trabajos se suspendieran, el palacio fuese abandonado y sus ventanas y puertas tapiadas. La Società le vende el palacio por un precio bastante más bajo del que lo había adquirido a la, por entonces, Regia Accademia di San Luca⁶⁸. El traslado de la Academia a esta sede es el punto final de un proceso que duró aproximadamente 50 años, y en el que la Academia se planteó diversas opciones⁶⁹. El traslado se debió al proceso de transformación urbanística que la ciudad vivió entre 1873 y 1931 para convertir a Roma en la capital de la nueva Italia. Precisamente la sede histórica de la Academia en via Bonella, junto a la iglesia de los Santos Martina y Lucas de Pietro da Cortona, estaba situada en una de las zonas urbanísticas que sufrieron una mayor transformación con intervenciones como la construcción del Monumento a Vittorio Emanuele II (ideado en 1878 tras la muerte del monarca; las obras comenzaron en 1885 y se concluyeron en 1911) o la via dei Fori Imperiali (inaugurada en 1932 con el nombre de via dell'Imperio) y la consiguiente desaparición del barrio construido sobre los restos de los foros imperiales en el que se encontraba la sede de la Academia.

La elección del palacio Carpegna como nueva sede de la Academia se produce por votación en marzo de 1933. Las obras de "restauración", que pretendían

elementos que organizan la fachada. Esto demuestra cómo desde los años 20 y 30 del siglo XVIII comienza lo que la crítica ha denominado el borrominismo, que se produce gracias a la revalorización crítica y divulgación de la obra del arquitecto lombardo. SALVAGNI, *op. cit.*, pág. 127, nota 81. Véase KIEVEN, E.: "Il borrominismo nel tardo barocco", en BÖSEL y FROMMEL, *Borromini e l'universo barocco... op. cit.*, págs. 119-127.

⁶⁷ SALVAGNI, *op. cit.*, pág. 137.

⁶⁸ La Academia tiene su origen más lejano en la Università dei Pittori fundada en el siglo XIII, renovada en 1478 por Merlozzo da Forlì y dedicada a San Lucas. A partir 1588 tuvo su sede en la iglesia de Santa Martina en el Foro Romano. Para un acercamiento a la historia de la Academia de San Lucas y sus distintas sedes véase PIETRANGELI, C., *et. al.: L'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma, De Luca, 1974.

⁶⁹ Entre las diversas opciones estaban instalarse en edificios históricos como el palacio Orsini alla Lungara

devolver al edificio su forma original, fueron dirigidas por Gustavo Giovannoni⁷⁰, concluyéndose ese mismo año. La inauguración oficial se produjo el 25 de abril de 1934. Además, la intervención debía adaptar el edificio al uso que se le iba a dar como sede de la Academia, de sus colecciones, su biblioteca y archivo, y la propia administración. Las actuaciones más importantes fueron la nueva cimentación de los grandes pilares del pórtico, con problemas de estabilidad, las bóvedas de la planta baja, la reconstrucción de casi todos los muros del último piso y de la escalera original del palacio Eschinardi. Sin embargo, la intervención más significativa fue la del patio, al que se le eliminaron los añadidos del siglo XIX (la logia neorrenacentista adosada al pórtico borrominiano) y se convirtió en un jardín. Las dos fachadas del patio se coronan con la elevación del ático. La fachada principal del patio se recompone tras la eliminación de la logia citada y del piso y la terraza que había sobre ella. La reconstrucción sigue el modelo de las fachadas del antiguo palacio Eschinardi, menos en el ático, que tiene arcos ciegos que encuadran las ventanas rectangulares. La misma sistematización sigue el frente pequeño del patio, cuya única arcada ciega se debe a la intervención de Ferrari en 1732. La fachada del vicolo di Scavolino fue reconstruida arbitrariamente, y regularizada siguiendo el modelo de las otras fachadas⁷¹. En cuanto a la organización del edificio, la planta baja contenía las salas para el estudio del desnudo, las de exposiciones de arte y la colección de escultura. El primer piso era la sede de la Academia, y comprendía la sala de reuniones y las salas de lectura, del Consejo y de la Presidencia. En el segundo piso, aparte de algunas estancias para la administración, se situó la Biblioteca Sarti y el archivo de la Academia. Mientras que el último piso se dispuso la Pinacoteca⁷². Esta organización se mantiene en la actualidad.

CONCLUSIONES.

La intervención de Borromini en el palacio Carpegna es una ampliación de un palacio de principios del siglo XVII. Los proyectos demuestran que en principio se pensó en una intervención mayor a la que posteriormente se produjo. La adquisición del palacio por parte de la familia Carpegna hace que, debido a la importancia que esta familia toma en la ciudad, se amplíe el palacio. El arquitecto elegido es Borromini, que debió conocer al conde Ambrosio Carpegna en el entorno del círculo de intelectuales de la familia Barberini. Además, cuando comienza la intervención

(con la idea de ampliarlo bajo proyecto de Arnaldo Fortini), el palacio Cornaro Pamphili en via della Stamperia, o el palacio Baleani en el Corso Vittorio Emanuele; construir un nuevo edificio en un terreno junto al Orto Botanico, o en la zona de Valle Giulia (proyecto de Francesco Gay); o reconstruir la sede en los terrenos aledaños a la iglesia Santi Luca e Martina tras las demoliciones y expropiaciones, con proyectos de Tullio Passerelli en 1927, y Arnaldo Foschini en 1931. SALVAGNI, *op. cit.*, pág. 153.

⁷⁰ Arquitecto, urbanista e historiador de la arquitectura, la obra del italiano Giovannoni (1873-1947) fue fundamental para consolidar un método y una disciplina sobre el estudio de la historia de la arquitectura, la urbanística y la restauración de monumentos. Véase CALDERÓN, B.: "La gestión de la ciudad histórica en la

Borromini ya es un arquitecto experimentado pues había concluido San Carlino (iglesia, claustro y convento sin contar las fachadas), era arquitecto de la Sapienza, había comenzado las obras del Oratorio de San Felipe Neri y de la iglesia de Santa Maria dei Sette Dolori. El palacio Carpegna es su primer edificio civil, tras la experiencia en la fábrica del palacio Barberini junto a Carlo Maderno y Bernini.

La intervención que realiza Borromini se centra en ampliar el palacio ya existente a través de un pórtico y una rampa helicoidal, que da acceso a las nuevas estancias. Así nos encontramos ante una situación que se repetirá en otras obras del arquitecto bisonés como su intervención en el Collegio di Propaganda Fide: un edificio ya construido y un solar irregular. Además, hemos visto cómo las fuentes arquitectónicas de Borromini son numerosas: desde las procedentes de su formación en la cultura milanesa, hasta las de la Antigüedad, pasando por toda la cultura romana del Cinquecento.

El edificio, tras la intervención de Borromini, sufrió diversas intervenciones. Las más importantes fueron las de Francesco Ferrari en el siglo XVIII, que afectó a la fachada interior del patio; las del siglo XIX, que se realizaron para adaptar el edificio a las distintas funciones para las que fue adquirido (convento, banco, etc.) rompiendo de esta forma las leyes del decoro en la adecuación forma-función del edificio; y, fundamentalmente las que realiza Gustavo Giovannoni en los años 30 del siglo XX, que pretendió devolverle al edificio su impronta borrominiana. A pesar de ello, algunas de las medidas tomadas en esta restauración son criticables. En primer lugar algunas soluciones que se creían de Borromini son de la intervención de Ferrari en el siglo XVIII. Y en segundo lugar, la regularización de la fachada del vicolo Scavolino, que nunca fue así, nos hace perder gran parte de la historia del edificio, con sus irregularidades y cicatrices como testigo de las distintas intervenciones a lo largo del tiempo.

El edificio fue concebido como residencia de una familia aristocrática que en un determinado momento necesita instalarse en Roma. Además, en su origen iba unido a un gran proyecto urbanístico que pretendía reflejar la unión de poderes e intereses de la familia Carpegna, a través de su gran palacio proyectado por Borromini, y la familia Barberini, a cuya cabeza estaba Urbano VIII, a través del proyecto de la Fontana de Trevi concebido por Bernini. Aunque por diversas circunstancias ni el palacio ni la plaza se realizaron en las dimensiones que habían sido concebidos, este es un buen ejemplo de la concepción urbanística de la Roma barroca. De hecho, el palacio, a pesar de los intentos de relacionarlo con la plaza de la Fontana di Trevi, quedó más vinculado con la plaza Cornaro que antecede a la fachada principal.

El palacio siguió manteniendo su uso como residencia familiar de distintas familias hasta que a finales del siglo XIX y principios del XX pasó a manos de una orden religiosa (las Oblatas de Nuestra Señora del Cenáculo) y posteriormente al Banco di Santo Spirito. Estos cambios supusieron agresivas intervenciones sobre el edificio para adaptarlo a sus nuevas funciones. El edificio estuvo unos años abando-



nado, hasta que la Academia de San Luca decidió instalarse en él y restaurarlo. Si entendemos que por aquellas fechas mantener un edificio de estas dimensiones era complicado incluso para grandes familias aristocráticas, consideramos que el nuevo uso que se le dio al edificio como sede de una gran institución cultural es uno de los más adecuados posibles. En cuanto a los espacios interiores, éstos han sido bastante modificados pero mantienen sus funciones originales: el zaguán de entrada, el pórtico, la rampa. Las habitaciones ya no acogen las estancias para las familias pero han adaptado sus usos a los propios de la Academia: salas de exposición, biblioteca, archivo, administración, etc., ya que la restauración del edificio se hizo teniendo en cuenta el uso que iba a tener.